أهمية القيم الجمالية في الأيقونة السورية

د.م. عهد الناصر رجوب*

الملخص

تُعد الأيقونة السورية أو ما يسمى بالصور المقدسة (بسردها العام والخاص) التي ظهرت منذ بدايات المسيحية، جزءاً من الثقافة العالمية الحية، وأيضاً، جزءاً من الثقافة السورية بشقيها البصري الفني والعقائدي اللاهوتي. ونظراً إلى ما يحمله هذا المنجز من مفردات بصرية، ومضامين فكرية وإنسانية؛ فقد جاء هذا البحث لتسليط الضوء على الجوانب الخفية في الأيقونة السورية، تلك الجوانب التي لم تُلقَ عليها الأضواء العلمية والدراسات الفنية الجادة، لجعلها قيماً وأساليب للمنجز التشكيلي إن أمكن، ومن هنا كانت هذه الدراسات: "أهمية القيم الجمالية في الأيقونة السورية". ومع الحجم الذي تتمتع به الأيقونة (الذي يبدو أنه أصبح شرطاً من شروط بنائها في معظم الأحيان)، إلا أنها تحمل بين طياتها المكشوفة أولاً، اللغة البصرية بحيثياتها من حيث الخط واللون والضوء والتكوين الفني فضلاً عن إحساس روحي ووجداني مرافق لتلك الحيثيات، والملمس أو النسيج، والحيز المكاني والزماني، وثانياً: المستورة، أي تلك المعاني الدينية كالخلاص والمحبة والإشراقات التي تتجلى فيها.

ومن هنا، جاء البحث لتقصي ظروف نشوء الأيقونة، الأيقونة السورية خاصة، لما لها من خصوصية متميزة، وكيفية الإفادة منها على المستوى القيمي والجمالي والتشكيلي، ولا بد من الإشارة إلى هذا الإرث الحضاري بدراسات أكثر أكاديمية، كونه فناً قائماً بذاته.

الكلمات المفتاحية :الأيقونة، مفهوم القيمة الجمالية، سورية.

* قسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق.

- **المقدمة:**

تُمثلُ " **أهمية القيم الجمالية في الأيقونة السورية** " جانباً مهما" في الدراسات التاريخية والفنية والروحية للمنْتَج الحضاري، ولكنها تُلقي بظلالٍ ثقيلة على أسئلة محورية وخطيرة عن طبيعة القيم الجمالية ونوعيتها في الأيقونة، وكذلك على المفاهيم الجمالية المادية التي تفقد أحياناً شرعيتها عندما تقترب من مناطق نفوذ الأيقونة بثقلها كلّه الروحي واللاهوتي، وتجربتها الفنية والجمالية الخاصة بقصد تفسيرها تفسيراً روحياً أو تأويلها تأويلاً جمالياً وفنياً، وتأثير ذلك في حياة الإنسان كلّها.

وتعود أهمية القيم الجمالية في الأيقونة السورية إلى أنها تمثل تجربة من تجارب عظيمة الشأن للحضارة السورية خاصة وللحضارة الإنسانية عموماً، وهي تجربة تدور بين جنباتها دروس وعبر وعظات ذات معانٍ روحية ومضامين فنية راقية، مما يستدعي قراءتها مرات ومرات، ومن الزوايا كلّها لتصبح منهجاً من مناهج بناء الإنسان وبناء اللوحة على حد سواء.

وفي الحقيقة، من المحال فهم الأيقونة ـ كما يجب أن تُفْهم ـ مع استبعاد المضمون الروحي أو الديني أو أصل تكونها، ومن أجل المقاربة المطروحة في سياق هذا البحث ـ ربما يتبادر إلى الأذهان أسئلة جوهرية وهي: هل يمكن إنتاج قيمٍ جمالية من الأيقونة وتوظيفها لصالح اللوحة المسندية؟ وهل يكفي أن ينظر إلى شكل الأيقونة دون مضمونها؟ ترى ما القاعدة الفنية التي يمكن من خلالها أن تستند إليها اللوحة المسندية؟.

قد يجوز لنا عد الأيقونة تعبيراً دقيقاً لقول **اغسطينوس "بأن ا ينبوع الجمال في العالم[1]"**، وأن الأيقونة شكل من أشكال تجليات معاني الديانة المسيحية في الفن وفي العالم الإنساني، إذْ إن الأيقونة بشكلها ومضمونها ترتبط بالجمال الإلهي من حيث انسجامها وتناغمها.

ومن هنا، سنُعرج أولاً في بحثنا هذا على تعريف أهم المصطلحات المستخدمة، وبعد ذلك، لمحة عن أصول الفن المسيحي، وسيتخصص البحث في الأيقونة السورية، ومن ثم دراسة علاقة الأيقونة بالقيم الجمالية مع إبراز أهمية الشكل والمضمون، آخذين بالحسبان المقاربة الفنية بين الأيقونة السورية واللوحة المسندية السورية، وعارضين بعض نماذج الأيقونة السورية. آملين أن نكون قد استحضرنا قراءة بانورامية مصغرة عن الأيقونة السورية لما لها من دورٍ مهم على صعيد اللغة البصرية التي غدت ينبوعاً لعدد كبيرٍ من الصور الجديدة التي أثرت في الفن وفعلت فيه فعلها البالغ، وعلى صعيد الحياة الروحية للإنسان الباحث عن المحبة والخلاص، وكذلك على الصعيد الحضاري لسورية.

وأخيراً، نود التأكيد هنا أن هذا البحث الذي نعرضه خلال هذه الصفحات لا يعدو أكثر من كونه قراءة متواضعة لموضوع غني بشكله وثري بمضمونه، وليست حكماً قاطعاً على أية حالٍ من الأحوال، بل كانت الغاية المرجوة هي أن نتقصى عبرها وبإيجاز قصة قصيرة من قصص الأيقونة منذ بدايات عهدها وحتى الآن،فتشرق بها جوانب لم تأخذ حقها اللازم من قبل.

ـ تعريف بأهم المصطلحات المستخدمة:

الأيقونة:

مما هو معروف أن الأيقونة كلمة تدل على منتَج فني ولغة بصرية، وقد رافق وجودها وجود الديانة المسيحية حتى صارت جزءاً رئيساً في الكنائس والأديرة ودور العبادة وفي بيوت العامة.والأيقونة كلمة يونانية الأصل، وتعني "صورة"، وجرت على دالها ومدلولها، وعلى شكلها ومضمونها تحولات وتبدلات تقنية وبصرية

[1]- نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط 5، 1998، ص 15.

وفكرية متباينة، إلا أنها بقيت في جوهرها مرتبطة بالسيد المسيح وأمه العذراء، وبالقديسين والصالحين. وكانت في بدايات عهدها بسيطة في نسيجها الخارجي وفي موضوعاتها، إلا أنها (كسائر الفنون المسيحية) جرى عليها تبدل، فمن لوح الخشب أو القماش إلى الجدار، وقوفاً عند الذهب والفضة، ومن تقانات ومواد بسيطة إلى تقانات ومواد يقصد منها مظاهر الأبهة والترف وهيبة القوة الدينية.

وقد اقتبست الأيقونة أفكارها وموضوعاتها وشخوصها من الكتاب المقدس، ومن غيره من الكتب التي تحتوي موضوعات تستحق أن تتجسد في صورة أيقونة،" **أما الفصول التي تمثل حياة الشهداء فإن تأثيرها في عصر النهضة.... كان أبلغَ منه على أعمال القرون الوسطى، وقد أضفت على آثار النهضة لوناً أكثر حزناً وألماً**[2] "**.**وكذلك، وكما هو معلوم، فإن الأناجيل ـ شأنها شأن الكتب المقدسة كلّها ـ احتوت قيماً أخلاقيةً ومنهجاً تربوياً جاءت بلغة رمزية" **ومن ثم أصبحت هذه فيما بعد موضوعات للرسوم الأيقونية، كموضوع الراعي الصالح، والزارع، والعذارى المجنونات، وغيرها من الأغراض**[3]"**.**

فالأيقونة في معناها المضمر هي "**رسالة تقوم بدور تعليمي له فاعليته في حياة الكنيسة التعبدية والتَقوية. فمن خلال لغة الألوان البسيطة تُعلن الأيقونة الإنجيل المقدس وتوضح تعاليم الكنيسة وتنطلق بمشاعر المؤمنين إلى الحياة العتيدة**[4] ".

مفهوم القيمة الجمالية:

يبيّن تطور الوعي الجمالي أن تعدد وتعقد أشكال علاقة الإنسان الجمالية هما أساس غنى، مع كثرة الألفاظ التي تدل على المعاني الجمالية، فالعلاقة الجمالية تقوم "**على تعيين التقابل بين القيم، فالقيمة: إما أن تضفي على الموضوع معنى إيجابياً مثل الجمال أو معنى سلبياً مثل القبح**[5]". وإن ما يهمنا في هذا البحث هو المعنى الإيجابي للقيمة لما تتسم به الأيقونة من جمال ورقة وأناقة وروعة، ولأنها تثير مشاعر الإعجاب والتوقير، لذلك لن يكون للمعنى السلبي مكان في بحثنا لما يثيره من مشاعر استياء تتسامى عنها الأيقونة.

ومن هنا، "**لم يكن من الممكن تصور الجمال إلا بوصفه أثراً إلهياً رمزياً في العالم الطبيعي. وكذلك جمال الفن هو ذو دلالة رمزية فقط، إنه ضرب من التشبه بالإلهي أو ضرب من حدود الجمال السماوي في الأثر الفني**[6]". فللقيمة الجمالية تعينات عديدة ومختلفة، وبحسب الأثر الفني الذي يقع على دراسة ما، ولكن ما يهمنا هنا هو القيمة الجمالية المنحدرة من الأيقونة نفسها.

سورية:

أما بالنسبة لهذا المصطلح، فلقد اختلف الباحثون ـ تاريخياً ـ في أصله وفصله، أي اسم سورية(بلاد الشام)، "**فبعضهم يذكر أن الكتاب المقدس أورد اسم سورية بـ (آرام) نسبة إلى آرام أحد أبناء سام بن نوح، لأن أكثر سكانها القدماء كانوا من صلبه**[7] "ويعتقد " **أن أول من**

---

[2]ـ بتصرف، ايتان سوريو، الجمالية عبر العصور، تـ ر، ميـشال عاصي، دار عويدات، بيروت، 1974، ط1، ص 110.

[3]ـ ايتان سوريو، المرجع نفسه، ص 109.

[4]ـ يوساب السرياني، الفن القبطي، مراجعة، الأنبا صموئيل، المكتبة القبطية،بلا تاريخ، ص 39.

[5] ـ بتصرف، نايف بلوز، المرجع السابق، ص 91.

[6] ـ نايف بلوز، المرجع السابق، ص 14.

[7]ـ أحمد علي اسماعيل، تاريخ بلاد الشام، دار دمشق، دمشق، ط2، 1994، ص 7.

سمى هذه البلاد سورية اليونان[8]"، وإذا عدنا إلى ما قاله أحد المؤرخين في التاريخ القديم لشعوب المشرق نجد:" **أن توتمس بن امنهوتاب الذي خَلَفَه في الملك كان أول من اقتاد المصريين إلى فتح آسية والبلاد التي وصلوا إليها بعد خليج السويس كانت تسمى منذ حينئذ سورية**[9]"، وهذا دليل على أن سورية قديمة قدم الحضارات، وأيضاً، هذا ما يدفعنا إلى تحديد موقعها الجغرافي الذي قد يكون أرحب مما نعرفه اليوم.

فعند تتبع الناحية الجغرافية نجد أن"**.. القدماء يقسمونها إلى سورية بحصر اللفظ، ويريدون بذلك قسمها الشمالي وبعض الشرقي، وإلى فينيقي، وهي على الأصح من أرواد إلى جبل الكرمل مع بعض لبنان، وإلى فلسطين، وهي ما يلي فينيقي إلى الجنوب وإلى نهر الأردن، وكانوا يقسمون سورية أيضاً إلى كوماجان، وهي ما فيها حلب إلى نهر الفرات، وإلى سورية المجوفة، ويريدون بها السهول الواقعة بين لبنان الغربي ولبنان الشرقي المسمى انتيلبنان (أي المقابل للبنان). ويعبرون أحيانا عنها باسم سورية الأولى إلى الشمال، وهي بما فيها أنطاكية، ودمشق وجبل لبنان؛ وهذه البلاد تشمل الآن القسم الأكبر من ولاية حلب وولايتي دمشق أو سورية وبيروت ومتصرفيتي لبنان والقدس الشريف**[10]". وبهذا، يتبين أن سورية كانت تدل على ما يعرفُ اليوم بسورية الطبيعية، وليست السياسية.

كذلك، "**أعطى العرب لهذه البلاد اسم (الشام) لوقوعها إلى اليسار من الحجاز، أما اسم سورية فهو عربي، استعمله البابليون وأطلقوه على إقليم في الفرات الأعلى باسم (سوري). ويظهر هذا الاسم في الكتابات الأدبية المكتشفة بمدينة أوغاريت**"[11]. وعليه، تكون سورية مكاناً حاضناً للأفكار التي أدت إلى إنتاج الفنون المسيحية الذي أثرت وتأثرت بالفنون الأخرى في هذا المكان الذي يسمى بسورية الطبيعية التي عليها ظهرت وانتشرت الحضارة المسيحية وفنها.

- أصول الفن المسيحي:

كانت أصول الفن المسيحي" **على الدوام موضع جدالٍ حاد لا يخلو من التحيز.... إذ إن المسألة اتخذت في المدة الأخيرة شكلاً جديداً. فقد أُغفل ما كان سائداً من قبل من المقابلة بين الشرق والغرب...**[12]". لذلك فمن الصعوبة بمكان معرفة الظروف التي أدت إلى تكون أصول الفن المسيحي، لكن من الممكن رصد بعض الأفكار التي شكلت هذا الفن" **ففي روما عاصمة الإمبراطورية الرومانية وفي عالم البحر الأبيض المتوسط عاش الفن المسيحي والفن الوثني قرابة ثلاثة قرون جنباً إلى جنبٍ ولم يكن مدركاً أنّ العقيدة المتواضعة سوف تخلع العقائد الرسمية الوطنية**"[13].إذاً، فقد تعرض الفن المسيحي لتأثير الفن الروماني الوثني واختلط به أشد اختلاط، وكان عليه أن ينتظر قروناً من الزمان حتى يتعافى ويتخاص من عوالقه وشوائبه وبقاياه، بل حتى تتبلور حدوده وفلسفته وخصوصيته المتميزة، وهكذا أصبح قوة وفكراً جمالياً (شكلاً ومضموناً) لا يستهان بها.

---

[8] ـ المطران يوسف الدبس، تاريخ سورية الديني والدنيوي، مراجعة: مازن رعد، إشراف، نظير عبود، دار نظير عبود، 1994، ج1، ص 32.

[9] ـ المطران يوسف الدبس، المرجع نفسه، ص 32.

[10] ـ المطران يوسف الدبس،المرجع نفسه، ص 24، 25.

[11] ـ أحمد علي اسماعيل، المرجع السابق، ص.

[12] ـ هـ. سانت موس، ميلاد العصور الوسطى، تر،عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة، السيد الباز العريني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 156.

[13] ـ أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص 171.

وعلى هذا التأثير، نورد مثالاً على ذلك: "**كانت المعابد الوثنية عظيمة وغنية، وأمام هذه المعابد وفي الطرق والميادين نصبت تماثيل الآلهة المصنوعة من الرخام التي خلدها جمال الفن الروماني. ثم ظهرت عقيدة جديدة شعبية في أرض فلسطين، ثم امتدت إلى روما وظلت مدة طويلة سرية، ولكنها سرعان ما بدأت تنتشر في المجتمع الروماني. لم تكن هذه العقيدة الجديدة تحتاج إلى معابد ضخمة ولا إلى صور ولكنها كانت تملك السر الذي يعطي الإنسان الإيمان في القدرة على الاتصال المباشر بالله كما أنها كانت تعطي الأمل**[14] ".

ورغم ظهور العظمة والفخامة والقوة في فنون العقيدة الجديدة (المسيحية) خلال القرون الذهبية من تاريخها إلا أنها ظلت على اتصال مباشر بالله تستمد منه العبقرية والإبداع اللذين خلدا آثارها الباقية.

ولكن، اقتبس الفن المسيحي السوري بعض عناصره من الفنون الأخرى في أوقات مختلفة وخلال الأحداث السياسية والعلاقات التجارية ومن الإمبراطوريات التي حكمت سورية في مراحل عديدة، فمثلاً وبحكم موقع سورية التاريخي والجغرافي والحضاري أخذ الفنانون المسيحيون كثيراً من العناصر والمفردات الفنية الرومانية بعد أن جردوها من محتواها الوثني وحوروها بما يتناسب والثقافة الجديدة، كذلك أخذ الفن المسيحي من الفن البيزنطي ومن الفن الساساني، ومع تلك الإضافات التي وفدت على الفن المسيحي السوري إلا أنها قدمت كثيراً من الأفكار الفنية، وأكثر من ذلك، ظل الفن المسيحي محافظاً على جوهره السمح، وعلى أصالته المتفردة. وفي هذا السياق يؤكد (هـ. سانت موس):" **أن أشكال الفن المسيحي، فضلاً عن روحه إنما ترجع إلى الشرق؛ ولكن لم تكن هذه هي المرة الأولى التي يظهر فيها التأثير الشرقي. فقد دأب كل من نهر النيل نهر العاصي في صب مياههما في نهر التيبر منذ عدة قرون خلت...، فأنطاكية التي تمثل أسلوب الساميين الواقعي يساند ما كان لمثالي بابل وآشور من تقاليد عظيمة، فقد علا نجمها وبرزت بعد أن صارت المسيحية ديناً رسمياً للدولة وأصاب الفن المسيحي من التغيير ما يجعله يوافق الأحوال الجديدة**[15]". وكذلك أصاب التغيير والتطور كيان الأيقونة والأيقونة السورية على وجه التحديد وعلى شكلها.

وأيضاً، يلاحظ " **أن ثمة علاقة قوية بين أسلوب الفن البيزنطي وسائر أساليب التصوير في المنطقة العربية. فإذا قارنا الصور الجدارية التي عثر عليها في دورا أوروبوس ونظيرها من الفن التدمري مع تلك التي عثر عليها في الفيوم ثم وصلنا إلى تصوير الأيقونات، لرأينا أن وحدة عجيبة في الأسلوب تربط بين هذه الصور، مما تؤكد التأثير العربي التام في الفن البيزنطي**[16] ".

وقد اعتمد "**فهم الفن المسيحي بشكل عام (الأيقونة بشكل خاص) على فهم الدلالة الرمزية التي تعد إحدى سماته الشكلية والجوهرية. فقد يكون الأصل في تشريع رسم المسيح والعذراء. يعود إلى حلم القديس لوقا Saint Luka يقول لوقا: إنه رآهما بالحلم يأمرانه برسمهما، وفي رواية أخرى أن المسيح صرح له (القديس لوقا) برسم وجهه فقط...، وكانت هذه بداية الرسوم الدينية المسيحية**[17] ".

---

[14] - أبو صالح الألفي، المرجع السابق، ص 171.

[15] - بتصرف، هـ . سانت موس،المرجع السابق، ص 156، 157.

[16] - عفيف بهنسي، تاريخ الفن والعمارة، منشورات جامعة دمشق، 1983، ص 232-233 .

[17] - إيناس علي الخولي، الفنون والعمارة في أوربا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص16.

وكان "**انشغال الناس (بما فيهم الفنانون) بالديانة الجديدة التي ظهرت بمعجزة ميلاد المسيح في الشرق والسرية التامة التي أحاط معتنقو الدين الجديد أنفسهم بها خوفاً من الرومان فأدت تلك الحالة من التخفي إلى البعد عن الإبداع الفني مدة طويلة إلى أن استقرت الأمور وتغير الحال بإعلان الديانة المسيحية ديناً رسمياً وهنا بدأت كل من الدولة والكنيسة بالدعوة إلى تعاليم الدين عن طريق الفن، فكان بناء الكنائس وتجميلها بالفن واسطة لذاك التعليم[18]**".

وصفوة القول، وبعد هذه القراءة العاجلة، يظهر أمامنا مستويان لقراءة المشهد الثقافي المسيحي:

المستوى الأول: أن الثقافة المسيحية تَكَوّنَتْ أصولها من الجذور التاريخية والثقافية والاجتماعية للمشرق العربي (بما تحمله كلّه هذه الكلمة من معنى).

المستوى الثاني: أن التفاعل والتواصل الفكري مع الثقافة الرومانية أدى بالنتيجة إلى الانصهار الذي خدم الثقافة المسيحية في بلورة منجزاتها الفكرية والفلسفية والفنية.

إذاً، يجوز القول: إن المسيحية قدمت من خلال فنها أفكاراً جديدة وحيوية على مستوى الشكل والمضمون، وكذلك، على مستوى الأسلوب والتعامل مع المواد، ولكن، يجوز القول أيضاً: إنها تأثرت بسابقاتها من الفنون التي تنتمي إلى العالم القديم، وكان التنافس على أشده، بقي أن نقول: إن المسيحية كانت" **شديدة الرغبة في الاستقرار كحركة داخل إطار العصور القديمة والارتباط بفنون تلك العصور وفلسفتها[19]** ".وهذا ما حدث، إلى أن استقر بها الحال، وبدأت ملامح كينونتها تظهر شيئاً فشيئاً في خضم الصراع الحامي بين الأشكال والمضامين السابقة واللاحقة.

الأيقونة والقيم الجمالية:

ولما "**كان الدين مهيمناً كان ثمة تقابل بين القيم**"[20]، (كالخير والشر، والحق والباطل)، لذلك" **كان الأبطال الإلهيون والقديسون يرتدون أبهى حلل الجمال وكانوا ذوي جمال مطلق ورائعين إلى أبعد حد**" [21]، لما يتمثلون به من خير وحق.

وللأيقونة بعدها الرمزي التي من خلاله تصبح معبرة، فالتقانات المستخدمة ـ على سبيل المثال ـ في صنعها، لا تعبر بالضرورة عن ذاتها، وإنما تعبر عن فكرة أو حالة تخص الأيقونة ذاتها فهي ليست إلا "**رموزاً" تحمل شحنات روحية ونفحات إيمانية. فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفي فيها بمجرد الدلالة، بحيث يكون هناك الطرفان فقط: طرف العلامة الدالة من جهة، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع مقصود يراد لها أن تنزوي في نفس...**"[22] الفنان أو المتلقي كلما وقع على رمز معين، فالمسيح في الأيقونة له دلالة عند المسيحيين خاصة، ولكن قبل ذلك يكون ثمة شعور معين يضاف إلى رمزية المسيح ويدغدغ النفوس بما فيها القيم الأخلاقية، فلكل شكل ولون رمزية مباشرة ومحددة تجعل المشاهد ينظر إلى الأيقونة وهو يتمثل كل جزء فيها بما يعنيه من مفاهيم، كمعنى السواد أو البياض ومعنى الصلب والهالة، وغير ذلك من أشكال تكونت عبر تاريخ

---

[18] ـ إيناس علي الخولي، المرجع نفسه، 13.

[19] ـ أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر، أسعد حليم، الهيئة المـصرية العامة، 1997، ص 188.

[20] ـ "نايف بلوز، المرجع السابق، ص 92 .

[21] ـ نايف بلوز، المرجع نفسه، ص 92 .

[22] ـ محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصـر، دار النهضة العربية – بيروت، 1980، ص 155 .

الكنيسة وأصبحت ما يشبه القاموس المفسر لكل جزئية في الأيقونة.

فالطهارة، تمثل عادة في الأيقونة باللون الأبيض لأنه صفة أهل الجنة ولون الملائكة والنور، وهو أيضاً لون السماء عند السريان، كما أنه ليس من الضروري أن يكون الوجه في الأيقونة أبيض لأن البياض هو بياض القلب، وهذا على العكس مما يمثل باللون الأسود كالموت والحزن والنكبات، فنجد الخلفية ملونة باللون الأسود في أيقونة (قطع رأس يوحنا المعمدان)، وغالباً ما تكون ثياب العذراء زرقاء لأن الأزرق هو لون السماء والصفاء وهو لون مياه نهر الأردن. وللأحمر حضور شبه دائم في الأيقونات، فهو رمز للتضحية، فأهم تضحية هي تضحية السيد المسيح بجسده، وكما أن الأحمر رمز للعشق الإلهي، وله قيمة متجذرة عند الشرقيين، فهي لون شقائق النعمان ولون التفاحة والنار. وبالأصفر تلون الهالات التي تحيط برأس السيد المسيح والعذراء، وأحياناً القديسين، فاللون الأصفر رمز الشمس والضوء، والخطوط الصفراء تمثل رمزاً لرفعة المكانة وقوة الإيمان. ويمثل اللون البنفسجي رمزاً للتوبة، وهو رداء رجال الدين، كما هو رداء المسيح في أثناء عذابه، وأحياناً أخرى هو لون ثياب الملائكة. أما اللون الأخضر فهو تمثيل لمعاني الخير والنماء، فهو لون الحقول. وبذلك، تكون الألوان في الأيقونة محددة المعاني، توضع في المكان المرتبط بالمعنى المحدد سلفا، ويتبع المصور هذا القانون عند تلوين الأيقونة.

كما أن للأشكال في الأيقونة رمزيتها الخاصة أيضاً، فاليد الممتدة من دائرة أو من جزء منها، عادة ما تحتل إحدى الزوايا العليا للأيقونة، لأنها تمثيل للعالم السماوي وصورة الربوبية، وهي أحياناً اليد التي أرسلت حمامة الروح القدس للعذراء مريم، وتمثل العذراء على شكل سيدة كريمة ومحتشمة، كما أنها ترسم مع الملاك جبرائيل وهو يسلم عليها في أيقونة أحد البشارة. فضلاً عن المعاني المتمثلة في السمكة والشجرة والجبل والحمل والنهر، فلكل منها معنى محدد يراد منها معنى، فالسمكة تعد من أقدم الرموز للأيقونة، فقد كانت تمثل المسيحية، كما أن المسيح قد عاش في بيئة زراعية واعتاش أهلها من صيد السمك. فيما بعد أصبح الصليب من الأشكال الأساسية في الأيقونة فهو رمز للفداء والتضحية وانتصار المسيح. والطبيعة المرسومة في الأيقونة لا تهدف لتمثيل الأجواء البيئية للأشخاص، أو للقيام بدور تزييني. فالشجرة في الأيقونة من رموز المسيح، لأنها شجرة الحياة، أما شجرة الموت البغيضة فهي رمز للشيطان وعدو المسيح. ويرمز الجبل في المسيحية إلى مركز العالم، كجبل الجلجلة بوصفه محجاً ومركزاً، كما أنه مكان للوحدة والعزلة والقطيعة عن الأرض. واستعارت الأيقونة رسم الحمامة من مشهد سفينة نوح، فهي البشارة ورسول السلام. وتمثل البراءة والنقاء برسم الحمل، فهو رمز للتضحية، واستعيرت من قصة سيدنا إبراهيم، وهو رمز للموت البديل.

وللهالة الدائرية مكانة خاصة في الأيقونة، بل هي إحدى سماتها الأساسية، فهي رمز للقدسية، وكانت تخص - حتى القرن الخامس - للسيد المسيح، ومن ثم، أضيف إلى رؤوس تلامذته، وإلى القديسين، وفي بعض الأيقونات يتم تجاهلها.

وفي الأيقونة رموز أخرى كالحق النازل من السماء والخير وذلك كلّه يصور بالخبز والماء. والنهر يغسل الخطايا، وللعدد (12) أهمية في الأيقونة، فهو رمز لأشهر السنة وعدد الرسل الاثني عشر، وكذلك هو عدد أسباط بني إسرائيل.

فليس من شك أن هناك علم جمال مسيحياً، يعود بعض

من قيمه إلى أفكار لاهوتية، بدءاً من الكتاب المقدس، مروراً بأفكار القديسين، ووصولاً إلى آراء الفلاسفة والفنانين المسيحيين. ويمكن حصر الحاجة الجمالية بتطورها التاريخي في عدة نقاط، هي:

1ـ إطار عام من شعور جديد، تولد عنه بصورة خاصة، ما يمكن تسميته بالمناخ المسيحي.

2ـ عدد من الأغراض والموضوعات الأيديولوجية التي وإن لم تكن هي نفسها جمالية، إلا أنها أحدثت في الفن بعضا من أشكاله المهمة.

3ـ مجموعة كاملة من موضوعات وأغراض فن الأيقونات[23] ".

<u>الأيقونة بين الشكل والمضمون:</u>

ولا شك أن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون هي إشكالية أرقت المهتمين على المستويات كلّها الأدبية والفنية،..." **وخطورة هذه القضية إنما تنشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الفني وتبين تأثيره. فإن أي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدي بالضرورة إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية، وإلى اختلاف النقاد.. (والفنانين) في حقائق، إن جاز الاختلاف فيها في العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف فيها أحد اليوم. وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث، وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التي ينبني عليه الفن أيا كان نوعه"[24].**

" **والشكل اصطلاحاً هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون الذي تتمثل فيه وتتحقق من خلال شروط الفن"[25].**

ويرى أحد الباحثين "**أن الجمال في الحياة وفي الفن يتولد من التوافق بين ما ينبغي أن تكون عليه الأشياء ووجودها الواقعي فهي جميلة بمقدار ما تفصح عنه من انسجام وتوازن وكمال؛ وهذا ما يجد تعبيراً عنه بالتوافق بين الشكل والمحتوى[26]**". فإذا قمنا بتحليل أيقونة من حيث الشكل ـ مثلاً ـ كان تحليلنا مؤطراً بكل ما يتعلق بتحقيق الصورة الخارجية لهذا النوع من الفن من خطوط وألوان وكتلة وفراغ.... الخ، وصياغة فنية، وبما يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام في الوحدة أو توزيع في العناصر. وبالمحصلة كل ما يتعلق بالعنصر البصري في الأيقونة وصياغته وأسلوب تصويره.

"أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يحتوى في العمل الفني من قضايا إنسانية وأخلاقية واجتماعية وفلسفية وتاريخية،.....الخ" **ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام الذي يستخدمها ... ويشكلها الفنان في الصورة التي يريدها"[27].**

وانقسم النقاد وفقاً لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين: إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون. وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة. فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال. وأصحاب المضمون كما يقول كروتشه "**تارة بما يلذ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من ناحية الطبيعة المادية "[28].**

---

[23] ـ ايتان سوريو، المرجع السابق، ص 105-06 .

[24] ـ محمد زكي العشماوي، المرجع السابق، ص 52 .

[25] ـ بتصرف، محمد زكي العشماوي، المرجع نفسه، ص 152.

[26] ـ نايف بلوز، المرجع السابق، ص 99 .

[27] ـ محمد زكي العشماوي، المرجع السابق، ص 153.

[28] ـ محمد زكي العشماوي، المرجع نفسه، ص 153 .

وكثيراً ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة. لكن يمكن أيضاً أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها بعنف، لتحل الأشكال الجديدة مكانها. "**ويستشهد الناقد السويسري كونرادفارنر بالفن المسيحي خلال المدة الأخيرة من العصور القديمة كمثال على المضمون الجديد الذي يستعير الأشكال القديمة مؤقتاً.** "[29].

وقبل الانتقال إلى الفقرة التالية، قد يسأل سائل: أتكون محاكاة الأيقونة في الشكل أم في المضمون أم في كليهما معاً؟ الحقيقة، إن ما يظهر –للوهلة الأولى – أنه يكون في المضمون، لأننا نرى الفنان يعيد صياغة ما تقدمه من أيقونات، أو ينتقي منها جزءاً أو تعبيراً ذا قوةً رمزيةً، لكن ما هو معروف أن لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المهيمن في المحاكاة وهو الموجه للفنان لتحديد البناء الفني ولإدراك محاكاة الأيقونة. فالمضمون في الأيقونة ملتبس مع الموضوع، فقد يقدم الموضوع المتمثل في الأيقونة، أي موضوعها القصصي، أو الحادثة المقتبسة من النص الكتابي، وذلك كلّه قد يخلق التباساً، ويصبح وكأنه هو المضمون.

ومن هذا الخلط والالتباس، تصبح الأيقونات التي اختارت موضوع ولادة السيد المسيح كلّها وكأنها ذات مضمون واحد، وهذا خطأ يغفل فيه أسلوب الفنان وأحاسيسه عند رسم الموضوع. ومن ناحية أخرى، تصبح الأيقونة واحدة مع اختلاف البيئات التي رسمت فيها ما دام النص واحداً، وذلك كلّه يفرض علينا إزالة هذه الالتباسات عند دراسة الأيقونة السورية بشكل خاص، نظراً إلى أن رسامها سوري وليس أوروبياً، ونظراً إلى أن البيئة هي بيئة سورية، فإن خصوصيتها تختلف عن بقية الخصوصيات البيئية الأخرى.

[29] ـ أرنست فيشر، المرجع السابق، ص 187 .

ونظراً إلى أن الأيقونة قد رسمت بهدف محدد، فإن النظريات النقدية الأكاديمية تتخبط في حكمها الجمالي على الأيقونة، ولاسيما مقدار اقترابها من الفن، وهل يمكن التعامل معها كعامل فني، أم لا؟.

وفي أحسن الأحوال، ينظر كثير من النقاد إلى الأيقونة كعمل حرفي، إذْ إن له مستوى جمالياً أدنى لا يرقى إلى مستوى الأعمال الفنية الملتزمة بالمحاكاة الواقعية، وما يترتب على ذلك من معرفة المنظور والتشريح والتناغم اللوني والتكوين الهندسي المترابط ترابطاً عضوياً.

- **<u>الأيقونة السورية:</u>**

وقبل الولوج في حديثنا عن الأيقونة السورية، لا بد لنا من إلقاء الضوء على الأيقونة عموماً.

لم تكن ولادة الأيقونة سهلة، بل كانت عسيرة، وصعبة، وعانت كثيراً من العقبات، وجوبهت مشكلات عدة ألقت بظلال ثقيلة على الفكر والمجتمع، والحياة عامة، وتناحر الناس فيما بينهم ووصل بهم الحل إلى الاقتتال أحياناً، وإلى مناقشات حادة على مستوى الأصول والفروع، والقبول والرفض. إلا أن ذلك كلّه جعل الأيقونة ذات قيمة كبيرة بعد قيمتها الروحية.

فقد "**كان آخر خلاف هز الكنيسة المسكونية، وهو الأخير الذي تمت تسويته من خلال مجمع مسكوني، هو ذلك الذي قام في استعمال الأيقونات (أي الصور المقدسة) في العبادة[30]".**" **وبدأ هذا الخلاف عام 726م عندما صدر بالقسطنطينية مرسوم من الإمبراطور ليون الثالث (717-741م) يحظر فيه الصلاة أمام الأيقونات، واستعمالها في الكنائس. وهكذا انطلقت في دولة الروم حركة تحطيم الأيقونات[31] ".**

[30] ـ الحسن بن طلال: المسيحية في العالم العربي، مكتبـة عمـان، الأردن، 1995، ص 71.

[31] ـ الحسن بن طلال، المرجع السابق، ص 1.

وعانت حركة الأيقونة في مراحلها المعروفة في التاريخ المسيحي البيزنطي من صراعات دموية وفكرية بين النخبة المعارضة وعامة الناس الذين أصروا "**على التمسك بقداسة الأيقونات، جاءت تدعمها كتابات لاهوتيين من أمثال يوحنا الدمشقي**[32]". الذي يرى أن الأيقونة مصدرها الإله، وإن العابد الذي يقف أمامها في خشوع ووجل، لا يقف أمام المواد التي صنعت منها، وإنما أمام الذي يتجلى من خلالها (مواد الأيقونة). **يقول يوحنا: إن الصورة هي شبه ومثال وتعبير عن الشيء الذي تمثله وليس من الضروري أن تكون الصورة مطابقة تماماً للأصل أي للشيء المعبر عنه. فهناك الصورة الحقيقية (الأصل) وهناك التعبير عن هذه الصورة والفرق بينهما واضح مع أن الاثنين أي الصورة الأصل والتعبير يمثلان شيئاً واحداً**"[33]." ويرى أيضاً من خلال سؤاله عن الصورة بأنها "**إظهار واكتشاف لشيء مخفي. وهنا يظهر المفهوم اللاهوتي لفلسفة يوحنا الجمالي وتفسيره لطبيعة الفن والرسم خاصة. ويتلخص مفهومه هذا من تمجيد السر الإلهي الذي هو أساس الأشياء جميعاً** "[34].

ومن هنا كان للأيقونة فعلها المقدس، وأهميتها في حياة الإنسان، لذلك نجد أنها فرضت نفسها على المعارضين وعلى المؤيدين لها بقوة الإيمان التي تشع منها، هذا فضلاً عن كونها تحمل منهجاً تربوياً وتعليمياً يكون من السهل تناوله ومن ثم تداوله بين عامة الناس وخاصتهم، "**فأباحوا فكرة تصوير الأيقونات التي تمثل السيد المسيح أو السيدة العذراء والرسل وغيرها وكثير من صور القديسين من مختلف العصور، كما صرح الأباطرة أنفسهم الفنانون برسم مثل هذه الأيقونات..**"[35].

ولو عدنا قليلاً إلى المبحث السابق لوجدنا أن الأحكام النقدية السابقة تتجلى آثارها بوضوح عند دراستها لأيقونات الشرق عموماً، وسورية خصوصاً، إذْ إن هذه الأخيرة قد تطورت تطوراً خاصاً، ومتوازياً مع تطور فني ومجتمعي مختلف عنه في الفنون الغربية كلّها ومدارسها المتعاقبة بتاريخها المجتمعي الخاص بها. فقد بدت الأيقونات السورية بنظرهم عبارة عن أعمال لحرفيين فطريين، وقد نفذت بأدوات تعبيرية ضعيفة ولم يتعمقوا في تحديد مدلول الأيقونة السورية وهدفها الأساسي وهو تقديم المضمون والرسالة المباشرة للعمل بأبسط الطرائق، والأيقونة السورية لا تعتمد التباهي بالبراعة الشكلية، بل تبدو كعمل مختزل، وكأن اكتمال الأيقونة لا يتم إلا مع المشاهد المؤمن.

فمن حيث الشكل تعد عناصر العمل الفني في الأيقونة السورية مترابطة ولا يمكن فصلها عن بعضها بعضاً، ولا يمكن دراسة الشكل وغض النظر عن المضمون، وستكون أحكامنا الجمالية ناقصة إذا فصلنا الشكل والمضمون عن الهدف الأسـاسي الذي نفذت الأيقونة من أجله، فالمضمون والشكل في الأيقونة السورية مترابطان ومتماهيان مع الهدف، وتؤكد دور الفنان والمشاهد، فالمضمون في الأيقونة ومن خلال الشكل يقدم كقيمة عليا يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد بأقصر الطرق، ولا تتحقق رسالة الفنان إلا بالمشاهد الذي يضع الشمعة أمام أيقونته، ويقتنع بما تقدمه هذه الأخيرة من عون في الشدائد ومساعدة على تحقيق الآمال.

إن الأيقونة السورية في عين الشاهد الذي يلتجأ إليها في مصائبه وعند مرضه هي غير عين الناقد الفني الأوربي

[32] ـ الحسن بن طلال، المرجع نفسه، ص74 .

[33] ـ م. اوفسيانيكوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسـم السقا، دار الفارابي – بيروت، ط2، 1979، ص44 ـ 45 .

[34] ـ م. اوفسيانيكوف، المرجع نفسه، ص 45 .

[35] ـ يوساب السرياني، المرجع السابق، ص 40 .

بثقافته العلمية المستندة إلى قانون السبب والنتيجة.

فالمشاهد المؤمن بالأيقونة هو مشاهد قلق، وهو ذو إحساس خاص يتأثر بالأيقونة، إنه يؤمن بالخلاص عن طريق قوة خارقة، وعذابه ليس عذاباً مادياً يمكن معالجته بأدوية كيمياوية، بل هو عذاب وجودي نابع من ثقافة متجذرة تقف باستسلام أمام القضاء والقدر، ويعرف ما يخبّئه من عذاب وليس بإمكانه إلا أن يحاول تخفيف ألم هذا العذاب، لا أن يفكر بالقضاء عليه أو الهروب منه، لإيمانه باستحالة تجنب ذلك كلّه. فالإنسان، بقناعة المشاهد المؤمن بالأيقونة، يعيش بالعذاب ويموت به، إنها صورة مصغرة ومكررة لحياة السيد المسيح، فهي صورة كونية تلخص عذاب البشر كلهم، وبتضحيته قدم نفسه كبديل لكل تضحية. وبهذا تصبح أيقونته تمثيلاً لهذا المعنى كلّه، والمشاهد "المؤمن" يقف أمام أيقونته وهو جاهز للتأثر بهذا المعنى والمضمون الذي تربى عليه وليست الأيقونة سوى صورة بسيطة وواضحة لتحقيق هذا التأثير.

والجدير بالذكر، "**أن الرهبان هم الذين كانوا يصنعون الأيقونات، ويوفرونها للكنائس، وللخاصة، والعامة من الناس: يرسمونها بالألوان على الخشب بعد قضاء أوقات طويلة في الصلاة والصوم، ومن ذلك الاعتقاد السائد بأن تنفيذها كان يأتي بتأثير الروح القدس، فيضفي عليها حرمة، ويجعل بعض الأيقونات – المسماة العجائبية –قادرة على صنع المعجزات**"[36]. هذا الجانب في غاية الأهمية لأن رسم الأيقونة بقدر ما يتطلب براعة في الأداء بقدر ما يتطلب إيماناً عميقاً بما تقدمه الأيقونة. وهذا ما تشهد عليه أعمال القس يوسف، وهو من أشهر مصوري المدرسة الحلبية، وقد برع في تصوير الأيقونات وأشهرها (القديس سمعان العمودي)، الشكل رقم (1)، وهي من الأيقونات المسمى (العجائبي)، تمثل القديس سمعان العمودي الذي عاش في منطقة جبل سمعان قرب أنطاكية يظهر فيها القديس على عموده يحيط به مشاهد من العجائب التي أجراها، ويتوسط جموع المؤمنين، مبرزاً مكانه الذي يدل على الرفعة والزهد بالحياة الدنيوية. وبه يتطابق الشكلُ المضمون من خلال توزيع العناصر وانسجامها مع المحتوى. وكذلك، القس نعمة ا ابن القس يوسف، ويعد من أبرز رسامي المدرسة الحلبية للأيقونات، ومن أهم أيقوناته (العذراء المرشدة)، الشكل رقم (2)، التي تعد مثالاً للأيقونة الحلبية، ويظهر فيها الإبداع من خلال وجه يسوع وإبراز ملامح الطفل التي تنبأ بدوره ومكانته، وكذلك ملامح الوقار في وجه السيدة العذراء المعروفة بها. ونذكر أيضاً، الشماس حنانيا (ابن القس نعمة ا)، ومن الأيقونات التي صورها (العذراء سيدة الملائكة)، الشكل رقم (3)، وأيقونة (يسوع رئيس الكهنة)، الشكل رقم (4)، وأيقونة (العذراء المرضعة)، الشكل رقم (5).

- **<u>مقاربة بين الأيقونة واللوحة المسندية السوريتين:</u>**

تقتضي المقاربة – تحت أية دراسة نقدية – بين الأيقونة واللوحة المسندية، قراءة إرثين مختلفين ومتباينين في الحقل المعرفي للوجود المرئي واللامرئي للإنسان، أولهما الجهد الروحي الميتافيزيقي، بما طرح ويطرح من تحولات على صعيد بناء الإنسان عامة وبناء الفن خاصة، مروراً بشخص المسيح الذي شكل النقطة الذهبية في الفكر الديني المسيحي، وأيضاً على مساحة الأيقونة (السطح)، وقوفاً عند مضامين الكتاب المقدس، وثانيهما تاريخ اللوحة بتقلباته كلّها ومدارسه ونظرياته وفنانيه، حتى كانت فكرة مقاربة الأيقونة مع اللوحة، فكان السؤال : هل ثمة مقاربة؟

الحقيقة أن التطرق إلى المقاربة بين هذين الإرثين،

[36] ـ الحسن بن طلال، المرجع السابق، ص 72 .

يتطلب منا معرفة عميقة بكليهما، وإن كان كلاهما يلتقيان في بعض الجوانب لكنهما يفترقان في أخرى، فعمر الأيقونة (مثلا) يشهد له قرابة ألفي عام، في حين نجد اللوحة المسندية لا تتجاوز ربع عمر الأيقونة، وبمجرد ذكر الأيقونة يمكن لنا توقع مضامينها المستقاة من الدين المسيحي، أما اللوحة المسندية فتحتمل مضامين مختلفة بحسب فنانها، وكما تحمل الأيقونة موضوعات تراجيدية كآلام المسيح.... " **فكل شيء يحف به الجد الصارم الذي ترمز إليه آلام المسيح وقيامته**[37]"، في حين أن اللوحة المسندية تحتمل موضوعات تعبر عن مشكلات إنسانية. كما يجب ألا تغفل عنا المشكلات العقائدية المطروحة التي كان لها الأثر الكبير في ظهور الأيقونة وتطورها وانتشارها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى اللوحة المسندية، فمشكلاتها الفنية والفلسفية والجمالية... وغيرها قد كان لها أثر في تطورها وانتشارها.

وأشد ما دفعنا إلى هذه المقاربة هو أن كليهما يقبلان التنقل بسهولة، وهو السبب الأساسي في نشوء الأيقونة أولاً واللوحة المسندية ثانياً، كما أنهما يشتركان بوجود سطح محدد تبرز عليه الأشكال المختلفة.

وأدت الأيقونة دوراً مهماً في التأثير في فن التصوير عموماً، وفي ظهور اللوحة المسندية خصوصاً، كمؤسس لمفهوم التصوير الحديث، بحيث أصبحت اللوحة خلال مدة طويلة معادلة لكلمة الفن. ولكن كان لهذا التحول دوره السلبي على الأيقونة، وعلى مكانتها المميزة في تطور فن التصوير.

وفي هذا الصدد، يمكن القول: إن موقع الأيقونة في الفن يعاني من إشكالية، وكذلك القيم الجمالية التي يمكن استخلاصها منها، إن أمكن القول بوجود قيم جمالية تقدمها الأيقونة لدارس الفن، وما هذه القيم؟ وما قيمتها؟ أهي قيم دينية بعيدة عن الفن؟ وهل يمكن عد الأيقونة عملاً تصويرياً؟ وهل تكمن أهميتها في الشكل أم في المضمون؟.

إن اتجاهات النقدية التي تحصر فن التصوير في اللوحة المسندية فقط، وتتجاهل الأيقونة، وتعدها في مستوى فني أدنى لا يرقى لعظمة فن اللوحة المسندية، هو رأي يحتاج إلى مراجعات وإعادة النظر فيها وفي المفاهيم الفنية التقليدية التي تعتمد على مثل هذه الآراء، ونعني تلك المخططات الهرمية التي وضعت لتحديد أنواع الفنون، وموقع كل فن في هذا المخطط الافتراضي وعده ميزاناً للقيمة الجمالية المحددة لكل فن، أي كلما اقترب فن من الفنون من رأس الهرم، كان ذا قيمة فنية وجمالية عالية، وبالعكس، فكلما ابتعد كان أدنى قيمة.

واليوم، يشتغل في حقل الأيقونات، عدد كبير من الفنانين التشكيليين السوريين، بعضهم مختص بها، ومتفرغ لإنتاجها، وبعضهم الآخر، يرسمها إلى جانب موضوعات أخرى معاصرة، يعالجها في أعماله التي تمثل تجربته الفنية الشخصية، ومن هؤلاء الفنانين ميلاد الشايب، الشكل رقم (6)، وإلياس زيات، الشكل رقم (7)، ونزار صابور، الشكل رقم (8)،... وغيرهم من الفنانين الذين تعاملوا مع فن الأيقونة إما للإفادة منها من جهة الشكل، وإما للتزود من زادها الروحي والتأملي، وإما من كلتا الزاويتين، إذْ وجدوا أن للأيقونة تأثيراً وجاذبية في المتلقي.

إن التراث الديني المسيحي السوري الملون، وكذلك فكر الفنان السوري ورؤيته الفنية، ميزا الفن المسيحي السوري عبر مئات السنين، ووجد الفنان السوري في الأيقونة تعبيراً خاصاً عن الحياة الروحية والتجربة التصويرية. وكان لكل فنان أسلوبه وطريقة معالجته، وبفعل الشروط المحلية لسورية الطبيعية التي أدرجنا

[37] ـ نايف بلوز، المرجع السابق، ص 92 .

ظروفها المتداخلة، على الصعيد التاريخي والجغرافي والديني المتنوع، تتحكم بالتطورات المتتالية التي أصابت القيم الجمالية للأيقونة السورية.

الخاتمة والنتائج:

أكد باحثون كثر أهمية الأيقونة في بعدها اللاهوتي والجمالي، وعلى هذا يمكن أن نستخلص بعضاً من النتائج التي تخص الأيقونة ذاتها من جهة، ومحاولات الفنان الحديث والمعاصر الإفادة من شكل الأيقونة ومضمونها من جهة ثانية، وهي محاولة نجدها تعكس قدرة الفنان على ابتكار علاقات بصرية جديدة، والإحساس بانفعالات ومشاعر لا يزال يبحث عن مصدرها.

1- حملت الأيقونة في بدايات عهدها معاني ومضامين مختلفة عما كان سائداً في الوثنية الرومانية وغيرها.

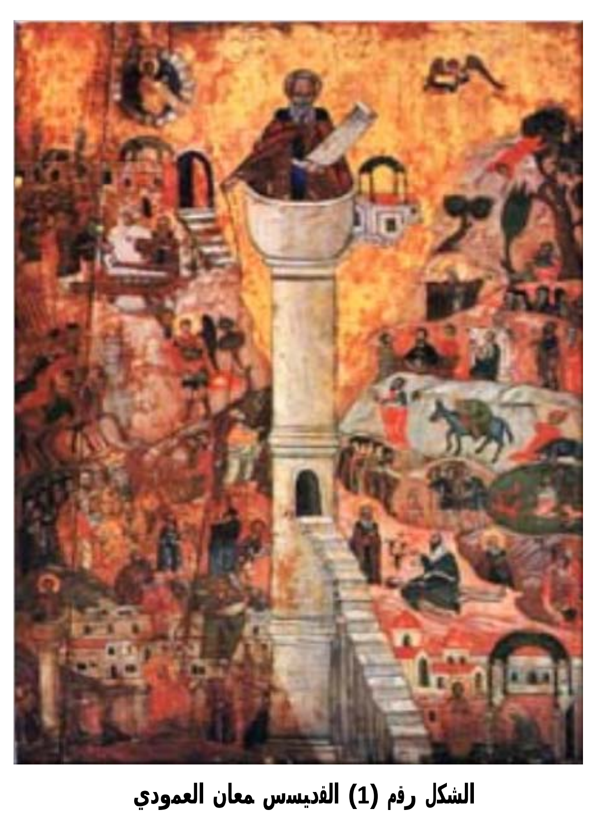
2- إن الأيقونة ويحكم بعدها الزمنيهي الأصل في التأثير في اللوحة المسندية.

3- للشكل والمضمون (معاً) أهمية على درجة واحدة عندما يشكلان وحدة متسقة من الموضوع والمعنى.

4- إذا عددنا أن الشكل له الأولوية فذلك من زاوية أن الشكل هو الوسيلة التعبيرية الأبسط للمضمون. أما المضمون فله الأولوية عندما يحمل معنى جديداً ولو بشكل قديم كما حدث مع المسيحية في سنيها الأولى.

5- لا يمكن الفصل ـ بسهولة ـ بين الشكل والمضمون في الأيقونة، لأن الأيقونة خرجت من صلب الدين المسيحي.

6- ثمة أشكال يمكن أن يطلق عليها أشكال إلهية رمزية، فقد تتكشف وتظهر بفعل الحالة الإيمانية لصانع الأيقونة، وتلك الأشكال تختلف بإحساسها وهدفها عن الأشكال التي تظهر في اللوحة المسندية.



الشكل رقم (1) القديس سمعان العمودي

الشكل رقم (2) العذراء المرشدة



الشكل رقم (3)العذراء سيدة الملائكة



الشكل رقم (4) يسوع رئيس الكهنة



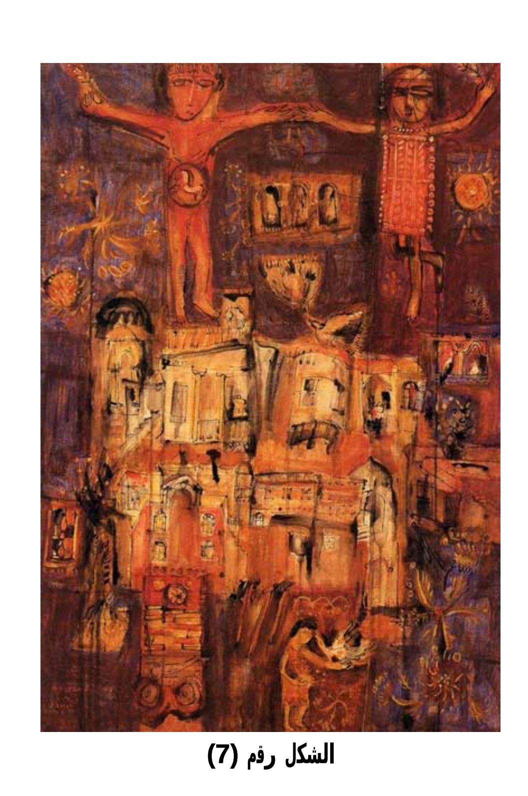
الشكل رقم (5) العذراء المرضعة



الشكل رقم (6) أيقونة والدة الإله المرشدة



الشكل رقم (8)



الشكل رقم (7)

المراجع*

1- أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفـن العـام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.
2- أحمد علي إسماعيل، تاريخ بلاد الشام، دار دمشق، دمشق، ط1، 1994.
3- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر، أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة، 1997.
4- ايتان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر، ميـشال عاصي، دار عويـدات، بيـروت – لبنـان، ط1، 1974.
5- إيناس علي الخولي، الفنون والعمارة فـي أوربـا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـروت، ط1، 2010.
6- الحسن بن طلال، المسيحية في العالم العربي، مكتبة عمان، الأردن، 1995.
7- عفيف بهنسي، تاريخ الفن والعمـارة، منـشورات جامعة دمشق، 1983.
8- م. اوفـسيانيكوف، مـوجز تـاريخ النظريـات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي،بيروت، ط2، 1979.
9- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمـال فـي الفكـر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
10- المطران يوسف الدبس، تاريخ سـوري الـديني والدنيوي، مراجعة: مازن رعد، إشراف، نظيـر عبود، دار نظير عبود، ج1، 1994.
11- نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، 1998.
12- هـ. سانت موس، ميلاد العصور الوسطى، تـر، عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعـة، الـسيد البـاز العريني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
13- يوساب السرياني، الفن القبطي، مراجعة، الأنبـا صموئيل، المكتبة القبطية، بلا تاريخ

* تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2015/1/18